Wojciech CHUDY

SZTUKA A PROBLEM JEJ PRAWDOMÓWNOŚCI I KŁAMSTWA*

Człowiek poddany działaniu sztuki jest raczej nastawiony na wymiar „jestem", niż na aspekt „myślę" albo „mam". Po wysłuchaniu świetnego koncertu lub po seansie dobrego filmu czujemy wezwanie do „innego świata"; w głębokim przeżyciu poezji dowiadujemy się o „imperatywie nawrócenia" („muszę zmienić swoje życie"), który uchyli nam drzwi do królestwa prawdy, dobra i piękna.

Sztuka i dzieła powstające oraz egzystujące w jej dziedzinie – wiersz, obraz malarski, rzeźba czy utwór muzyczny – w pierwszej refleksji estetycznej nie wiążą się zazwyczaj z kategoriami prawdy lub fałszu. Raczej przywodzą na myśl pojęcia ekspresji, konstrukcji, spójności, oryginalności, (rzadziej) piękna – i dyskurs na temat dzieła w pierwszej mierze eksponuje wartości intelektualne o charakterze bardziej formalnym niż treściowym.

Jednak „na drugim planie" dyskusji na temat wartości dzieł sztuki – zwłaszcza za sprawą utworów takich twórców, jak Seamus Heaney, Zbigniew Herbert, obrazów Francisa Bacona, a także w związku ze sztuką religijną – trwa debata nad problemem prawdy (prawdomówności) i fałszu (kłamstwa) sztuki. Uświadomiwszy sobie szerszy kontekst dzieła sztuki: jego kontekst kulturowy, personalistyczny, komunikacyjny i społeczny, dojdziemy do wniosku, iż debata ta stanowi szczególnie istotny fragment namysłu nad istnieniem i rolą sztuki w dobie współczesnej. Przypomnienie problemu prawdomówności i kłamstwa jest potrzebne samej sztuce naszych czasów, która, jakkolwiek awangardowa i trudna, jest dziedziną życia osoby ludzkiej.

„PIĘKNE KŁAMSTWO" – „BELLA MENSOGNA". STARY SPÓR O WARTOŚCI W SZTUCE

Istnieje długa tradycja opatrywania rozmaitych dziedzin sztuki epitetem kłamstwa. Jednym z pierwszych filozofów uzasadniających to określenie był Platon. Według niego obraz malarski to oszustwo („widziadła senne dla tych, którzy nie śpią"). Malarz, który odtwarza rzecz będącą już pierwotnie czymś

* Artykuł stanowi fragment – skrócony i zmodyfikowany – książki W. Chudego zatytułowanej *Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw*, która zostanie opublikowana w 2001 roku w Oficynie Wydawniczej Volumen (przypis redakcji).

odtworzonym (na przykład maluje obraz łóżka zbudowanego przez stolarza według idei łóżka), popełnia zdublowany plagiat, oddalając człowieka od idei. Dlatego artyści muszą opuścić państwo: zamazują oni w istocie najważniejsze rozróżnienie, jakie istnieje w rzeczywistości ludzkiej – rozróżnienie między prawdą i fałszem[1].

Dante wprowadził do kultury pojęcie pięknego kłamstwa („bella mensogna" odnosiło się tu do poezji). Z epitetem tym wiąże się szeroki nurt dyskusji na temat stosunku różnych gatunków sztuki i dzieł do wartości prawdy[2]. Diderot mówił, że w każdym wytworze poetyckim jest nieco kłamstwa („un peu d'mensonge")[3]. A. E. Burke dodawał: „all art is great as it deceives"[4]. Opinia ta przetrwała do naszych czasów. R. Ingarden na płaszczyźnie swojej fenomenologii sztuki literackiej pisze, że sądy wchodzące na przykład w skład powieści „mają w sobie coś z łgarstwa urodzonych blagierów, którzy wżywają się całkiem w wymyślane przez siebie historie, są na granicy uwierzenia w rzeczywistość tego, o czym blagują, a jednak nie zatracają wiedzy, że to wszystko nieprawda"[5].

Od starożytności w namyśle nad rzeczami pięknymi funkcjonowały d w a n u r t y. Mniej liczny twierdził, że istotę dzieła sztuki tworzy element wyobraźni, a główną funkcję samych dzieł stanowi radość i pocieszenie. W kierunku tym – najwcześniejsi jego współtwórcy to Gorgiasz i Eforos – utrzymywano wprost, że sztuka opiera się na złudzie, zmyśleniu, oczarowaniu i uwodzeniu. Drugi dominujący wówczas nurt – podparty autorytetem Sokratesa, Platona i Arystotelesa – upatrywał istotę sztuki w mimesis, czyli w naśladownictwie, w podążaniu za prawdą rzeczy i w odtwarzaniu jej. Filon z Aleksandrii należący do tej grupy filozofów utrzymywał, że „Mojżesz potępił sztuki malarskie i rzeźby, bo prawdę psują kłamstwem"[6].

Począwszy od czasów nowożytnych z m i e n i ł o s i ę pojęcie prawdy przypisywane sztuce. Wielki malarz angielski, a zarazem teoretyk sztuki, J. Constable mówił na początku XIX wieku o prawdzie sztuki jako o prawdzie natury. Odrzucał proste rozumienie naśladownictwa, mimesis w dziedzinie malarstwa, ale utrzymywał, że istotne jest tu zbliżanie się do prawdy natury w oparciu o jej elementy strukturalne, ujęcie proporcji, gry walorów czy dynamiki przestrzeni. Już nie tylko proste naśladownictwo i chwytanie dosłownego po-

---

[1] Zob. E. H. G o m b r i c h, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, s. 119-121, 129.

[2] Zob. W. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 353.

[3] D. D i d e r o t, *Salon* (1757), XI; cyt. za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 131.

[4] T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 356.

[5] R. I n g a r d e n, *O tak zwanej „Prawdzie" w literaturze*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 421.

[6] T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 352.

dobieństwa, ale odkrywanie istoty rzeczywistości – oto zadanie stawiane przez nową koncepcję prawdy w sztuce.

Zasadą sztuki jest transpozycja. Ma ona s u g e r o w a ć naturę rzeczywistości widzialnej, uświadamiać ją odbiorcy, rozszerzać jego horyzont poznawczy o aspekt piękna wyglądów rzeczywistości – i na tym polega prawdomówność dzieła malarskiego. Constable, zafascynowany rozwojem nauk, chciał zbliżyć sztukę malarską do poznania naukowego. Pisał: „Malarstwo jest nauką przyrodniczą i należy je traktować jako badanie praw natury"[7]. Paradoksalnie jednak spowodował odsłonięcie wymiaru ogólnego w dziedzinie sztuki i zbliżył ją w aspekcie oceny do kryterium prawdy f i l o z o f i c z n e j, o którym myślał Platon.

Odkrycie specyficzności aksjologicznej dzieła sztuki przez takich twórców i myślicieli, jak Constable czy Roger de Piles sprawiły, iż od okresu nowożytności spory na temat prawdy i fałszu w sztuce zeszły na plan dalszy, eksponować zaczęto natomiast aspekt pewnej szczególnej jakości, którą dziś nazwalibyśmy wartością estetyczną albo tradycyjnie – pięknem.

„Jaskółki" tego przełomu estetycznego pojawiły się o wiele wcześniej. Michał Anioł jako jeden z pierwszych nazwał sztukę zaskakującym kalamburem: „Fałsz jest prawdą", uchylając w ten sposób zasadność poszukiwań prawdy w dziele sztuki. Artysta może użyć fałszu, nieprawdy, zdeformować rzeczywistość w celu wyeksponowania jej piękna. „Jeśli wielki malarz tworzy dzieło, które wydaje się sztuczne i fałszywe, to ten fałsz jest prawdą, a większa prawda w tym miejscu byłaby kłamstwem"[8]. Nastąpiło paradoksalne przestawienie akcentów: celem sztuki stało się piękno (często nazywane naturą), ś r o d k i e m zaś do tego celu została ogłoszona prawda.

> O ileż piękniejszym wydaje się piękno,
> gdy prawda mu daje swą uroczą ozdobę[9].
> Szekspir (*Sonet*, LIV)

Ten paradoks poetycki Szekspira ukazuje rozmiary rewolucji w myśleniu o sztuce. Jak kiedyś dzieło piękne miało ozdabiać prawdę i eksponować jej wartość, tak teraz prawda ma służyć pięknu, jego pełni i ekspresji.

Włosi pierwsi wprowadzają do filozofii sztuki pojęcie fikcji. Choć już Izydor z Sewilli rozróżnił pomiędzy falsum i fictum, to jednak dopiero w epoce Odrodzenia rozbudowana została teoretyczna strona tego pojęcia, ukazująca istotę sztuki jako fikcję, wymysł. Odtąd „na sztukę składa się nie prawda i kłam-

---

[7] Cyt. za: G o m b r i c h, dz. cyt., s. 174.

[8] Cytowane zdanie przytacza Francesco da Hollanda przypisując je Michałowi Aniołowi. Cyt. za: W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III (Estetyka nowożytna)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 170.

[9] W. S h a k e s p e a r e, *Sonety*, Warszawa 1964 (przekład S. Koźmiana).

stwo, prawda i fałsz, lecz prawda i fikcja"[10]. Kreatywność wyobraźni i wolność myślenia rozbudzone w okresie Renesansu stoją u podstaw ideologicznych tej zmiany perspektywy. G. Boccaccio w swojej *Genealogii* mówił: „poeci nie kłamią". Kłamstwo bowiem ze swej istoty polega na wprowadzaniu w błąd, natomiast poezja odsłania jedynie specyficzny dla siebie świat – sferę ułudy i fikcji. Poeci nie mają za zadanie ustalać prawdę i poszerzać wiedzę: oni tworzą fikcję (fingunt), układają i zdobią rzeczy (componunt et ornant)[11].

Filozofem i twórcą, który przyczynił się walnie do zmodyfikowania pojęcia prawdy w sztuce, był R. de Piles działający na początku XVIII wieku. Ukazywał, iż fikcja jest w istocie prawdą s k o n s t r u o w a n ą i rozgrzeszał artystów z oburzających Platona aktów tworzenia syntez nieistniejących w rzeczywistości (jak centaur czy inne hybrydy wypełniające dzieła malarskie). Na prawdę skonstruowaną składa się dobór doskonałości, których nie ma w realnej rzeczy, ale „które artysta może zebrać z różnych przedmiotów" – twierdził de Piles[12].

Podsumowując długotrwały spór, trzeba zwrócić uwagę, że stanowiska wiążące sztukę z prawdą albo przypisujące jej jakąś formę kłamstwa oscylowały wraz z rozwojem dziejów. I tak za prawdą jako warunkiem wystarczającym piękna opowiadały się barok i klasycyzm. N. Boileau mówił: „Rien ne beau que le vrai" – „nie ma piękna bez prawdy". A. Shaftesbury zaś: „All beauty is truth" – „wszelkie piękno jest prawdą". Również Hegel oraz romantycy niemieccy i polscy łączyli w ten sposób prawdę z dziełem sztuki. Podobne stanowisko dominowało w średniowieczu. Zaprzeczali koniecznemu związkowi prawdy ze sztuką romantycy, zwłaszcza angielscy i francuscy; włoscy myśliciele twierdzili natomiast, że dziełu pięknemu lepiej od prawdy służy fikcja. Stanowisko to z nielicznymi wyjątkami panuje w wieku XX. W języku poezji pogląd ten wyraził współcześnie Leopold Staff wkładając w usta prawdy słowa: „Kto pójdzie za mną, rzuci piękność".

Zdjęcie anatemy z kategorii „pięknego kłamstwa" wiąże się w dziejach kultury z wyeksponowaniem m o c y k r e a t y w n e j ludzkiego umysłu, zwłaszcza wyobraźni. W epoce Odrodzenia dokonał się wyraźny spadek znaczenia roli poznania na rzecz tworzenia. Godność człowieka, podnoszona tak wysoko w traktatach Marsilia Ficina i Giovanniego Pico della Mirandoli, wynikała z dokonanego przez ideologię epoki znacznego zbliżenia kreatywnej siły jednostki ludzkiej do stwórczej mocy Boga. Ktoś mógłby powiedzieć, że średniowiecze również w dużym stopniu kwestionowało element prawdy (natury) w dziełach sztuki; można wskazać na romańskie freski z Zillis (płd. Szwajcaria), gotyckie obrazy M. Grünewalda, rzeźby Wita Stwosza czy późniejsze obrazy El

[10] T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 353.

[11] Por. G. B o c c a c c i o, *Genealogia* XIV, 13. Zob. też: T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 17.

[12] Zob. R. d e P i l e s, *Cours de peinture par principes* (1708), cyt. za: T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 478.

Greca, gdzie łamanie kształtów, dematerializowanie form oraz zdeformowane postacie nie odpowiadają mimetycznym normom estetycznym. Jednak różnica w stosunku do epoki, która nastąpiła po średniowieczu, polegała na tym, że sztuka wieków średnich przede wszystkim respektowała zasadę naśladownictwa rzeczywistości Bożej; deformacje świata widzialnego miały służyć intelektualnemu oddaniu istoty rzeczywistości niewidzialnej, nadprzyrodzonej, prawdy dotyczącej ładu stworzenia lub porządku zbawczego. Później natomiast ten aspekt poznawczy stracono z pola widzenia. Człowiek stał się miarą rzeczywistości, zarówno w jej wymiarach widzialnych, jak i strukturalnych, konstrukcyjnych. Odtąd kreacji sztuki służy nie tyle intelekt, co wola i wyobraźnia ludzka. Sztuka również tutaj okazuje się zgodna z duchem epoki, przede wszystkim zaś z jej duchem filozoficznym.

PRAWDA O PIĘKNIE

Historia jako arbiter hierarchii wartości nie zawsze bywa trafna i sprawiedliwa. Wielowiekowy spór o aksjologiczną naturę sztuki doprowadził jednak do osądu względnie trwałego. Werdykt, z którym zasadniczo zgadzają się twórcy i teoretycy sztuki różnych proweniencji filozoficznych, wskazuje na pewien specyficzny, autonomiczny wymiar wartości określający dziedzinę dzieła i wyróżniający ją spośród innych dziedzin ontologicznych. Tradycyjnie łączy się ów wymiar z wartością piękna, które oznacza wartość estetyczną i jako takie wyróżnia dzieło sztuki spośród innych przedmiotów.

Piękno jednak nie jedno ma imię. Można rozumieć je w sensie ogólnym jako wartość, która przysługuje wszelkiemu dziełu sztuki, albo wąsko, jako jedną z wartości estetycznych – wtedy, jako szczególna wartość dzieła sztuki, może ono sąsiadować z wdziękiem, podniosłością, wzniosłością, ładnością czy brzydotą. Pierwotnie piękno wiązało się także z dziedziną moralną, najwyraźniej widoczne to było w starożytnej idei kalokagathii, w której wiązało się ono z dobrem i prawdą[13]. Możemy także rozumieć piękno w znaczeniu utylitarnym, kiedy mówimy o „pięknym plonie" albo (np. na polowaniu) o „pięknej sztuce". Wówczas oznacza ono pełnię, splendor, doskonałość lub bogactwo[14]. Wreszcie trzeba wymienić to pojęcie jako denotujące wartość naturalną, wyrażaną w takich powiedzeniach, jak „piękny zachód słońca" lub „piękny koń". Ten aspekt przedmiotów i zjawisk naturalnych oddziałuje na nasze poczucie estetyczne,

---

[13] Istnieją dowody językoznawcze, że słowo „bellus" zostało wywiedzione poprzez „benellus" ze słowa oznaczającego wartość dobra – „bonus". Dziś również używa się tego znaczenia w wyrażeniu „piękny człowiek".

[14] Por. A. B. S t ę p i e ń, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975, s. 27-29.

podobnie jak ma to miejsce w przypadku piękna dzieł sztuki, stąd skłonni jesteśmy doszukiwać się tu także działania jakiegoś twórcy.

Piękno – wartość estetyczna jakiejś rzeczy. Jeśli tylko jesteśmy w stanie zająć odpowiednią postawę (nie jesteśmy „ślepi" na ten wymiar wartości), „rzuca nam się w oczy". Można powiedzieć, że jego elementarna aktywność polega na s a m o u j a w n i a n i u s i ę. Jako wartość pierwotna piękno błyszczy sobą; nie daje się zredukować do innych jakości lub wartości, na przykład do barwy („piękne, bo czerwone"). Mówimy o czymś: „piękne", kiedy jest harmonijne, spójne, wykończone, domknięte, ma jasną formę, jest doskonałe i daje się ująć jako całość. Piękno – jak mówi A. B. Stępień – to „jakość rozbłyskująca, jaśniejąca, prosta lub harmoniczna"[15].

Jako wartość piękno jest ugruntowane p r z e d m i o t o w o, we własnościach samej rzeczy, osoby lub dzieła. Nie istnieje jako coś wymyślonego, subiektywnie rzeczy narzuconego, ale stanowi wartość, którą odczytujemy. I jakkolwiek zależy ono od spojrzenia subiektywnego i wrażliwości odbiorcy, to jednak nie można powiedzieć, że jest konstytuowane przez nastawienie i kreowane przez wyobraźnię odbiorcy. Piękno się samo narzuca, na przykład uderza nas piękno rysów kobiety idącej w tłumie na ulicy. Stwierdzić zatem trzeba, że wartość estetyczna jest wartością nabudowaną na cechach przedmiotowych: treściowych lub strukturalnych.

Kolejna istotna cecha piękna to jego r a c j o n a l n o ś ć. Jest ono przynajmniej po części zrozumiałe. Można zapytać, dlaczego coś uważamy za piękne i chociaż racjonalizacja wartości estetycznej wiąże się z wieloma trudnościami, zwłaszcza natury percepcyjnej i terminologicznej (ażeby przywołać liczne jałowe spory na temat wartości konkretnych dzieł), to jednak jest ona możliwa i istnieje szereg określeń zbliżających do odpowiedzi na owo „dlaczego". Porządek wyznaczony przez właściwość racjonalności piękna (każdego dzieła będącego podłożem wartości) jest porządkiem obiektywnym. Pozorna opozycja względem tej cechy, wyrażana często maksymą „De gustibus non est disputandum", jest w istocie próbą zredukowania aksjologicznego wymiaru pięknego dzieła do domeny subiektywności.

Piękno nie stanowi jednak idei Platońskiej. Do charakteru istnienia piękna należy r e l a c j o n a l n o ś ć. Cechę tę oddał trafnie Tomasz z Akwinu w definicji: „Pulchra sunt quae visa placent" („Piękne są te rzeczy, które ujęte w oglądzie budzą upodobanie"). Piękno istnieje bowiem zawsze jako gra trzech korelatów: przedmiotu, wartości i odbiorcy. Jako wartość musi być osadzone na przedmiocie, który jest ustrukturowanym zestawem jakości, i który może stać się przedmiotem refleksji. Zawsze też odbiór piękna wiąże się z kontekstem społecznym, a więc również z konwencją jego percepcji, charakteryzowania

[15] Tamże, s. 41, por. też: s. 35.

i oceny, określającą wrażliwość społecznego odbioru. Wrażliwość ta może ulec z biegiem czasu swoistemu znużeniu, wytarciu się i, co za tym idzie, zmianie.

Tym, co określa, wyznacza i charakteryzuje piękno zarówno od strony twórczości, jak i od strony zrealizowanego już dzieła sztuki, jest wartość artystyczna, mówiąc krótko – artyzm. Polega on na byciu potencjalnością zaistnienia wartości estetycznych. Jest sposobem takiego wytworzenia dzieła sztuki, że staje się ono zdolne do objawienia piękna. Stępień pisze: „to ani udzielanie czy uzyskiwanie pewnej wiedzy, ani realizowanie intencji wywoływania określonej reakcji u odbiorców, ani wyrażanie czegoś z psychiki twórcy, lecz powoływanie do bytu przedmiotu, który ma być piękny (estetycznie wartościowy)”[16]. Na tym też polega swoista teleologia dzieła sztuki. W odróżnieniu od rzeczy naturalnych – które bywają piękne – celem istotowym dzieła jest ewokować wartości estetyczne. Te dwie sprzęgnięte ze sobą kategorie: wartość artystyczna i estetyczna, umiejętność wytwarzania przedmiotu pięknego i samo piękno objawiające się w percepcji, a mające swą obiektywną rację w przedmiocie – określają ostatecznie dziedzinę dzieła sztuki w aspekcie aksjologicznym.

Dzieło sztuki objawiające się w naszej percepcji jako piękne konstytuuje się w świadomości jako przedmiot estetyczny[17]. Jest nim jednostkowa konkretyzacja dzieła dana w przeżyciu. Przedmiotem takim, w istocie: monosubiektywnym, jest ujęcie intelektualne całości treściowo-formalnej o charakterze piękna (na przykład wiersza *Rovigo* Herberta), na tle przeżycia emocjonalnego oraz niepowtarzalnego zestawu skojarzeń o naturze wyobrażeniowo-wspomnieniowej. Jednak również na płaszczyźnie tej konkretyzacji można dyskutować, i ona również jest przekazem intersubiektywnym, choćby w postaci komunikatu-wyznania, ekspresji odbiorcy, a także za pośrednictwem tych elementów, które nadają się do penetracji w aspekcie poznawczym.

Nawet najbardziej subiektywne odkrycie dzieła sztuki i jego istoty estetycznej zawiera komponent poznawczy. Przeżywając przedmiot estetyczny – „coś pięknego” – reflektujemy zarazem, że wzbogacamy się o pewne ważne (lub mniej ważne) treści – „coś prawdziwego”. Reflektujemy, że nie znajdujemy się w dziedzinie czysto irracjonalnej. „Sądy o wartościach nie są po prostu czysto subiektywną, pozbawioną funkcji poznawczej, reakcją na dzieło sztuki lub decyzją w sprawie dzieła sztuki.[...] Sąd estetyczny jest pewną strukturą intelektualną o wyraźnie poznawczym charakterze”[18].

Samemu dziełu sztuki można w wielu aspektach przypisać charakter prawdziwości lub fałszywości. Schematycznie pojmowane dzieło, jego podłoże i obiektywność pozwalają mówić o przynależności do gatunku

[16] Tamże, s. 69.
[17] Por. tamże, s. 136.
[18] Tamże, s. 134.

bądź wyłamywaniu się z tej przynależności, o adekwatności podłoża bądź jego nietypowości (na przykład w przypadku requiem w formie parodii). Jesteśmy w stanie charakteryzować obiektywność dzieła wskazując na jego mankamenty bądź trafne ujęcie. Na przykład pewien zespół jakości determinować może ocenę prawdziwości bądź bezwartościowości dzieła sztuki.

Mówiąc o kłamstwie w odniesieniu do dzieła sztuki możemy, powołując się na powyższą dychotomię wartości, wskazać na utwory bądź przedmioty, które „szwankują" w aspekcie piękna lub wykonania pretendując jednocześnie do miana dzieła sztuki. Na przykład utwór pornograficzny występując w roli dzieła sztuki będzie kłamstwem, jakkolwiek artystycznie byłby wykonany.

Zbierając odsłonięte dotychczas określenia, trzeba stwierdzić, że d z i e ł o s z t u k i będące wytworem człowieka, artysty, jest celowo ustrukturowanym zestawem składników powstałym dzięki współdziałaniu intelektu i wyobraźni. Jest całością autonomiczną zawierającą element celowej racjonalności. Co istotne, może ono objawiać się w specyficznym sposobie odbioru w postaci przedmiotu estetycznego, czyli odsłonić odbiorcy własny odrębny świat, którego jedyną racją istnienia jest bycie pięknym.

W tym kontekście raz jeszcze trzeba zwrócić uwagę, iż wiele długotrwałych starań w dziedzinie historii sztuki, a także analiz filozoficzno-estetycznych poświęcono zbadaniu i ewentualnie określeniu obecności prawdy (prawdziwości) w przestrzeni dzieła sztuki.

QUASI-SĄDY A ŚWIAT RZECZYWISTY

W swojej rozprawie *O tak zwanej „Prawdzie" w literaturze* R. Ingarden zarysował teorię określającą charakter ontologiczny i poznawczy tworów sztuki[19]. Teoria ta opierając się na analizie charakteru s ą d u odnosi się w sensie ścisłym do dzieła literackiego, jednak można pokusić się o jej uogólnienie. Sąd będący przedmiotem deliberacji Ingardena jest formą poznania, która dotyczy nie tylko dzieła literackiego, powieści, poematu czy utworu lirycznego, ale można go również odnieść – po pewnej transpozycji – do tekstów scenariusza filmowego, charakterystyki osoby portretowanej w obrazie malarskim, a nawet do utworu muzycznego (na przykład jeśli potraktować requiem jako wypowiedź). Jedną z najbardziej interesujących współczesnych teorii ujmujących referencje między sztukami stworzył Paul Ricoeur[20]. Według niego podobieństwo między sztuką poetycką i malarską zasadza się na „nadwyżce sensu", jaką

[19] Zob. R. I n g a r d e n, *O tak zwanej „Prawdzie" w literaturze*, w: tenże, *Studia z estetyki*, tom I, s. 413-464.

[20] Zob. P. R i c o e u r, *Teoria interpretacji: Dyskurs i nadwyżka znaczenia*, w: tenże, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Warszawa 1989.

obydwa rodzaje sztuk wprowadzają do świata realnego. Decyduje o tym walor ikoniczności zawarty zarówno w formie malarskiej, jak i literackiej dzieła. Dzieło sztuki nie odtwarza przedmiotów, lecz reinterpretuje je drogą obrazowania. Pisze Ricoeur: „ikoniczność zatem jest ponownym napisaniem rzeczywistości"[21]. Filozof rozważa aspekt poznawczy (prawdziwościowy) owej „nadwyżki znaczenia" właściwej sztukom.

W historii kultury notuje się współwystępowanie znaku językowego (werbalnego) i innych form ekspresji razem stanowiących pełne znaczenie, pretendujące do określonej wartości. Istnieją bogate analizy „poezji wizualnej"[22], a także obecnej już w starożytności muzyki instrumentalnej nierozdzielnie związanej z poetyckimi formami wyrazu (chór grecki, flamenco). „Interdyscyplinarne formy ekspresji okołowerbalnej" – jak nazywa je współczesna inicjatywa teoretyczna[23] – tworzą syntetyczne podłoże znakowej komunikacji artystycznej, której jednym z aspektów jest (może być) sens prawdziwościowy. Ponadto Ingarden analizuje stronę językową dzieła na tyle ogólnie (zajmując się raczej formalnym charakterem przeżyć wywoływanych przez dzieło sztuki i ich przedmiotowy odpowiednik), że stwarza to podstawy teoretyczne do odniesienia jego ustaleń również poza zakres analiz dotyczących ściśle literatury pięknej.

Omawiany filozof przeciwstawia logiczne sądy poznawcze quasi-sądom. Pierwsze – ich odpowiednikami są zdania – stanowią struktury umysłowe twierdzące coś o rzeczywistości. Wypowiadane serio zawierają wyraźne roszczenie do prawdziwości (asercję), człowiek wypowiadający je bierze za nie odpowiedzialność. Natomiast quasi-sądy to wytwory umysłu podobne pod względem budowy do sądów, odnoszące się jednak do innej rzeczywistości; zawierają jedynie pozorną asercję i przywołują w swym sensie pewien fikcyjny świat. Jako ilustrację Ingarden przytacza fragment *Pana Tadeusza*:

> Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
> Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju
> Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany.
> (Księga I)

Cytat ten złożony z kilku formalnie rzecz biorąc sądów nie ma nas wcale – jak twierdzi Ingarden – poinformować o pewnym konkretnym dworze na Litwie, lecz przenieść, niejako u w i e ś ć do „innego świata". (Słowo „uwiedzenie" dobrze koreluje z naszym tematem „pięknego kłamstwa".) Rdzeniem

[21] Tamże, s. 118.
[22] Por. P. R y p s o n, *Obraz słowa*, Warszawa 1989.
[23] Por. B. R y c z k o, *Projekt Pracowni Okołowerbalnych Form Interdyscyplinarnych*, Katedra Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.

i istotą quasi-sądów jest wyobraźnia twórcza, powiedzielibyśmy w starym języku: poiesis pisarza lub poety. „Środki techniczne, służące do narzucenia odbiorcy owych z twórczych aktów poetyckiej fantazji powstałych i szczególnie ukształtowanych, a przez to swoiście wartościowych przedmiotów sub specie rzeczywistości, ale tylko sub specie, to nic innego, jak tak zwana «sztuka»"[24].

Quasi-sądy charakteryzuje swoista sugestywność, która ma czytelnika przepoić przekonaniem, iż sprawy, o których czyta, są ważne, specyficznie doniosłe, oraz wciągnąć go w ten świat. Quasi-sądy jednak zawierają w sobie również pewien element dystansu. Odbiorca, jakkolwiek zafascynowany dziełem, jednak wie, że nie jest to prawda realna i potrafi odróżnić wszystkie najbardziej nawet dramatyczne sądy literackie od rzeczywistych.

Według Ingardena najbardziej nawet prawdziwe egzystencjalnie zdanie w dziele literackim nie jest sądem, lecz quasi-sądem. Przeciwstawiając sądy logiczne (realne) „zdaniom na pozór twierdzącym"[25], czyli quasi-sądom, Ingarden akcentuje: te pierwsze mają na celu stwierdzenie prawd rzeczywiście doniosłych dla człowieka, drugie, przynależne sztuce, dostarczają wizji i wzruszenia, ale także – na tle tych stanów emocjonalnych – „przeświecającego przez nie zrozumienia"[26]. Pierwsze dostarczają przedstawienia teoretycznego, drugie – poetyckiego. Od strony przedmiotu sądzenia sądy realne oddają stan rzeczy, są jego opisem; sądy zaś zawarte w sztuce są wyładowaniem się stanu psychicznego podmiotu lirycznego[27]. Sądy logiczne zawierają racjonalne pojęcia oraz towarzyszącą im asercję; w quasi-sądach zawarte jest – jak mówi Ingarden – „coś więcej" niż czysta rozumność (w niektórych miejscach pojawia się wyraźna sugestia, iż owo „coś więcej" ma charakter irracjonalny).

Quasi-sądy oddziaływują bezpośrednio na odbiorcę poprzez takie momenty, jak „ukazanie splotu faktów", „walory brzmienia", „rytm", „melodię", zarazem „zestawienie i przeciwstawienie", „ekspresję podmiotu lirycznego", wreszcie „ton podania"[28]. Ingarden powołuje się na Charlesa Lalo, który o sądzie pozbawionym tych momentów mówi, że wyraża on jedynie „la valeur prosaïque de vérité, et non lyrique de beauté" („prozaiczną wartość prawdy, a nie liryczną wartość piękna")[29]. Ingarden widzi w quasi-sądach intelektualno-emocjonalną polifonię („polifoniczną harmonię"[30]). Przeciwstawia ją prostocie, a nawet ubóstwu sądów naukowych.

---

[24] I n g a r d e n, dz. cyt., s. 421.
[25] Tamże, s. 454.
[26] Tamże, s. 447.
[27] Por. tamże, s. 448.
[28] Tamże, s. 449, 452.
[29] Tamże, s. 449.
[30] Tamże, s. 453.

Uzasadnienie tak ostrego przeciwstawienia dwóch sfer bytu, odpowiednio do dwu typów sądów: rzeczywistych i quasi-sądów, odwołuje się do fenomenu różnych statusów egzystencjalnych przeżyć sądowych człowieka. Sąd logiczny odnosi się do rzeczywistości dotyczącej życiowo każdego z podmiotów tego sądu. Stwierdzamy coś o świecie, o drugim człowieku, ustroju bądź o pogodzie, i realność dziedziny, której dotyczą nasze sądy – twierdzi Ingarden – dotyka nas, co więcej: opanowuje, doskwiera nam, porusza, pochłania, a w pewien sposób nawet nas krępuje. Stąd obecność sądu realnego w strukturze dzieła sztuki uniemożliwia przeżycie piękna; Ingarden pisze: „Gasi je i uniemożliwia"[31]. Inaczej quasi-sądy: umożliwiają one u odbiorcy bądź twórcy pełne doznanie estetyczne. „Tylko sztuka – pisze Ingarden – zdolna jest zachwycić nas a zarazem tak silnie nam na duszy nie zaciążyć, tak nas urokiem zachwytu czy grozy nie przejąć i nie zmęczyć, jak to się dzieje w realnym życiu"[32].

Tym, co decyduje o różnicy pomiędzy dwoma omawianymi rodzajami sądów i odpowiednio dwoma typami zaangażowania w rzeczywistość – jest dystans posiadany dzięki quasi-sądowi przez podmiot w stosunku do rzeczywistości przeżywanej i brak odnośnego dystansu w sądzie realnym. Ów rozziew istniejący między wypowiadaną asercją quasi-sądu a przedmiotem wypowiedzi ustanawia swoistą przestrzeń nowej dziedziny rzeczywistości – świata przedstawionego. „Ów «dystans» [...] jest możliwy tylko tam, gdzie nie pojawia się proste, niczym nie podważone przeświadczenie o rzeczywistości tego, co jest nam już to bezpośrednio dane, już też przekazane jakimś sądem"[33]. Sąd rzeczywisty „jest «na serio», w pełni przeświadczenia, [...] bez żadnego refleksyjnego dystansu do samego siebie [...] i bez rodzącej się stąd ubocznej rezerwy wobec czy to samego sądzenia, czy też tego, czego ono dotyczy"[34]. Quasi-sąd jest zawsze wypowiedzią trochę „na niby", przekonaniem bez pełnego zaangażowania, z dystansującą refleksją, która pozwala na odczucie przyjemności, gry lub zabawy nawet wobec tragicznego kontekstu będącego przedmiotem rzeczonego sądu.

Nie sposób nie zauważyć, że w pochodzącej sprzed kilkudziesięciu lat koncepcji Ingardena uderza specyficzna metodologiczna „sztywność". Można przypuszczać, że zarówno wpływ szkoły lwowsko-warszawskiej, jak i swoiste oddziaływanie dziewiętnastowiecznego scjentyzmu, nadal żywe w znacznej części pierwszej połowy XX wieku, były przyczyną nieco dogmatycznego traktowania przez Ingardena różnicy między porządkiem logicznym (naukowym) a estetycznym. W całości koncepcji quasi-sądów funkcjonuje, znane z filozofii nauki o proweniencji scjentystycznej i neopozytywistycznej, ostre rozróżnienie

[31] Tamże, s. 435.
[32] Tamże, s. 434.
[33] Tamże.
[34] Tamże, s. 417n.

między dziedziną naukową, logiczną i dziedzinami, w których asercja wypowiedzi dotyczy również wymiaru nie konstytuowanego przez logikę formalną lub wąsko rozumianą empirię. Ta opozycja, która przez wiele dziesiątków lat określała pryncypia metodologii nauk, wytyczała sztywne granice między sferą faktów a sferą wartości, opisem a oceną, empirią a spekulacją, wąsko pojętym rozumem a intuicją, wreszcie między naukami przyrodniczymi a humanistycznymi. Rozróżnienia między obiektywizmem a subiektywizmem oraz racjonalizmem i irracjonalizmem, wytyczające pole nauki, opierały się na wąskim rozumieniu obiektywności i racjonalności, zgodnie z którymi na przykład sądy metafizyki wyrzucane były poza obszar twierdzeń naukowych (np. jako „wyrażenia poetyckie" według Carnapa).

Teoria Ingardena, choć wyrosła w kulturze filozoficznej sprzeciwiającej się tak wąsko i restryktywnie pojmowanej metodologii i epistemologii nauki, oraz zorientowana na cel swoistej rehabilitacji aspektu intuicji, oceny i „wizyjności" ludzkich przeżyć, zachowała jednak niektóre aspekty dychotomicznych pryncypiów scjentyzmu i neopozytywizmu.

Szczególną podstawą głównej opozycji, rygorystycznie przestrzeganej w koncepcji autora *O tak zwanej „Prawdzie" w literaturze*, jest cecha d y s t a n s u refleksyjnego, związanego jakoby nierozłącznie z quasi-sądem, a nieobecnego w sądzie logicznym. Wydaje się, że ten fundament teorii opiera się na błędnej analizie teoriopoznawczej, również związanej z wąską metodologią nauk i filozofii. Obecność refleksji w aktach ludzkich (poznawczych i innych) wiąże się bowiem ściśle ze strukturą i dynamiką władz umysłowych oraz emocjonalnych człowieka, uogólniając zaś – z jego przygodnością ontyczną. Każdy sąd ludzki zawiera immanentny element refleksji, który w wymiarze przeżywaniowym objawia się możliwością wątpliwości oraz zakwestionowania przez podmiot własnych możliwości poznawczych, wyrażając tym samym samoświadomość przygodności poznawczej (a ostatecznie przygodności egzystencjalnej) osoby ludzkiej. Nie jest wolny od tej refleksji również sąd naukowy. „Luka" świadomościowa, dystansująca człowieka od własnych przeżyć i osądzeń rzeczywistości, przynależy do każdej jego wewnętrznej wypowiedzi[35].

Od czasu powstania dzieła Ingardena wiele dokonało się w metodologii nauk. Po analizach Quine'a, który mówił o „szarościach" (nie zaś o „czerni" empirii i „bieli" czystej teorii) zdań przynależnych naukom, rozwoju metodologii filozofii oraz nauk humanistycznych, a także po (fakt, że często nadmiernie anarchizujących) analizach poststrukturalistów, sądy naukowe z b l i ż y ł y s i ę w pewnym sensie do quasi-sądów. Poznanie nauk przyrodniczych zmniejszyło (charakterystyką opisu, kryteriami uznawania, zakresem hipotetyczności itp.) dystans względem poznania występującego w naukach humanistycz-

[35] Por. W. C h u d y, *„Pułapka refleksji" a rozwój filozofowania. Filozofia refleksji i próby jej przezwyciężenia*, Lublin 1995, s. 101-112.

nych[36]. Według Jacquesa Derridy i myślicieli z jego kręgu sądy wypowiadane przez krytyków sztuki nie są sprzeczne od strony swej metodologicznej istoty z sądami filozofii z jednej strony i rodzajem quasi-sądów – z drugiej. Chcąc ująć omawiane tu poglądy polskiego fenomenologa w sposób wyważony i rozsądny, trzeba by powiedzieć, że istnieją pomiędzy rzeczonymi sądami różnice metodologiczne, ale nie tak ostre i wyłączające, jakby chciał Ingarden – z jednej strony mówiący o sądach E. Rutherforda dotyczących rozbicia atomu wodoru[37], a z drugiej ukazujący strofy Wergiliusza w kontekście uwiedzenia sennego, marzenia i tęsknoty emocjonalnej.

Warto tu raz jeszcze przywołać starożytne pojęcie kalokagathii, w którym zarówno aspekty intelektualno-teoretyczne, jak i moralne oraz estetyczne występują r a z e m i pozwalają człowiekowi funkcjonować zarazem w różnych sferach rzeczywistości, rozgraniczonych jedynie w sposób analityczny. Każde dzieło sztuki, w tym dzieło literackie, oprócz przynależności do sfery quasi, należy do rzeczywistości w ogóle i stanowi poprzez egzystencję człowieka – odbiorcy bądź twórcy – fragment świata realnego. Istnieje ono w kontekście rzeczywistości transcendentnej i oddziałuje na nią na różne sposoby; także w jego zawartości i w zawartości świata przedstawionego odnaleźć można immanentne elementy tej rzeczywistości, w której żyje człowiek. Potwierdza to przekonanie Ricoeur, sprzeciwiając się koncepcji tekstu absolutnego, „nieprzenikliwego" względem rzeczywistości pozajęzykowej. Twierdzi, iż każdy tekst poetycki informuje w jakiś sposób o świecie, choć nie czyni tego na drodze deskryptywnej[38].

Różne rodzaje rzeczywistości mają swoją „ziemię wspólną". Istnieje zasada metodologiczna, która mówi, że im głębiej wchodzimy poznawczo w jakieś zagadnienie, tym trudniej oddzielić od siebie dziedziny uczestniczące w analizowanej sferze (jej wyrazem jest między innymi zasada nieoznaczoności Heisenberga). I tak angażując się głęboko w jakąś sferę sztuki dotykamy również w sposób nieunikniony rzeczywistości pozbawionej cechy quasi: na przykład świata egzystencjalnych przeżyć człowieka, płaszczyzny ideowej czy historycznej. Krytyk teatralny musi się wzruszyć, aby kompetentnie zobiektywizować swoją ocenę. Psychiatra czy psycholog musi współodczuwać z pacjentem, aby mu pomóc. Te fakty świadczą przeciwko twierdzeniu o ostrym, „absolutnym" odróżnieniu porządków sztuki i logiki. Ostatecznie podstawą obydwu tych dziedzin językowych jest język potoczny. Pojęcia i sądy naukowe noszą w sobie najczęściej pozostałość, ślad czy echo tej pierwotnej potoczności, w której mieszczą się między innymi archetypy symboliczne i emocje. Również metafora posiada swoją prawdę. Ingarden nie docenia poznawczej

[36] Wystarczy choćby wskazać na tzw. teorię chaosu.
[37] Zob. I n g a r d e n, dz. cyt., s. 432.
[38] Zob. R i c o e u r, dz. cyt., s. 111n.

roli przenośni[39]. Dzieła takie jak dialogi Platona oraz Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* w różny sposób, ale jednak razem prowadzą do sądów obiektywnych, które odsłaniają prawdy o człowieku oraz o świecie i w których faktorem poznania jest również piękno – czynnik estetyczny wzruszenia i emocji.

RÓŻNE ZNACZENIA PRAWDZIWOŚCI DZIEŁA SZTUKI

W literaturze polskiej istnieje kilka typologii prawdy lub prawdziwości odnoszących się do dzieła sztuki. Jedną z nich podał R. Ingarden w rozprawie *O różnych rozumieniach „prawdziwości" w dziele sztuki*[40], inną – W. Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*[41].

Prawda w typologii Ingardena oznacza wartość wyróżnioną w dziele sztuki, jednak sama systematyzacja tego pojęcia nie ma charakteru projektującego, lecz jedynie sprawozdawczy[42].

A oto propozycja autora *Studiów z estetyki*, przytoczona tu w pewnym skrócie. Negatywnym korelatem prawdy (prawdomówności) dzieła byłoby k ł a m s t w o – rozumiane jako świadome i celowe zafałszowanie owej wartości.

1. Prawdziwość w sensie logicznym, prawdziwość p o z n a w c z a może występować na przykład w powieści, gdzie bohaterowie wypowiadają zdania prawdziwe (np. „To było w 1920 roku, kiedy Sowieci napadli na Polskę"). Sądy logiczne umieszczone w kontekście literackim bądź dramatycznym nie mają jednak takiej samej wartości logicznej, jak sądy wypowiadane w kontekście czysto poznawczym[43].

2. Do przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki[44] używa się zwykle słowa prawdziwość na oznaczenie jakiejś odpowiedniości między fragmentami lub całością świata przedstawionego (wymyślonego) a przedmiotami ze świata realnego. Ingarden wyróżnia tutaj kilka znaczeń[45]. Jednym z nich jest praw-

---

[39] Zob. I n g a r d e n, dz. cyt., s. 434, p. 1; gdzie Ingarden zdecydowanie odmawia przenośni funkcji intelektualno-poznawczej.

[40] Zob. R. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości" w dziele sztuki*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 395-412.

[41] Zob. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 357n.

[42] W omawianej rozprawie Ingarden zastrzega się, iż optymalną sytuacją byłoby wystrzeganie się używania pojęcia prawdy (prawdziwości) w odniesieniu do dzieła sztuki, gdzie pierwszoplanowa jest wartość estetyczna. Wymienia jednak i charakteryzuje używane zarówno potocznie, jak i w wypowiedziach teoretycznych nazwy prawdziwości, a także proponuje zastępować je innymi terminami, które wprowadza w swojej typologii.

[43] Por. E. B o r o w i e c k a, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986.

[44] Zob. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości"...*, s. 397-404.

[45] W naszym referacie klasyfikacji Ingardena modyfikujemy kolejność jego ekwiwalentów prawdziwości, redukujemy ich ilość, a także w niektórych przypadkach zmieniamy nazwy, które

dziwość rozumiana jako w i e r n o ś ć. Prawda ta występuje, kiedy stwierdzamy na przykład uderzające podobieństwo postaci ze sztuki z postacią rzeczywistą. Sam Ingarden przytacza tutaj postać Juliusza Cezara w *Kleopatrze* Norwida, stwierdzając wybitne podobieństwo historyczne bohatera literackiego z rzeczywistą sylwetką cesarza. Można również w tym przypadku mówić o kłamstwie jako celowej niewierności. Na przykład obraz policjanta sanacyjnego w powieściach napisanych w okresie PRL miał zazwyczaj charakter zdeformowany, celowo wypaczony.

a. W tej samej grupie mieści się rozumienie prawdy jako przedmiotowej k o n s e k w e n c j i, inaczej: zgodności wewnętrznej przedmiotu. Prawdziwość ta dotyczy dzieł, które są zwarte, w których wszystkie postaci i części rzeczywistości odznaczają się szczególną spójnością. Mówimy wtedy: „tam się wszystko zgadza, wszystko do siebie pasuje", nawet jeśli spójność ta dotyczy świata całkowicie fikcyjnego (na przykład Marsjan). Trudno mówić w tym znaczeniu o kłamstwie jako świadomej niezgodności wewnętrznej dzieła, raczej w grę może tu wchodzić błąd, fałsz wewnętrzny; chociaż hipotetycznie można sobie wyobrazić przypadek twórcy, który celowo niszczy koherencję swego dzieła wprowadzając fałszywy wątek lub ton do całości.

b. Podobnie prawdziwe jest dzieło, którego świat odznacza się zwartym charakterem a u t o n o m i i b y t o w e j. Ma to miejsce w przypadku takiego utworu, przy którego percepcji zapominamy, że jest on fikcją. Wydajemy wówczas okrzyk: „To jest jak naprawdę!" Jako przykład można podać sagę J. R. R. Tolkiena *Władca pierścieni* przedstawiającą pewną odrębną rzeczywistość o statusie bytowym wykreowanym przez twórcę.

3. Następne znaczenie prawdy to według Ingardena o d p o w i e d n i o ś ć ś r o d k ó w przedstawiających w stosunku do przedmiotu przedstawianego w dziele. Akcent w tym pojęciu prawdziwości pada na formę, na adekwatność środków wyrazu, sposób przedstawiania, harmonię „materiału" z przedmiotem. Przykładem może być utwór Debussy'ego *Morze*, gdzie środki ekspresji są idealnie dobrane do symboliki szumu fal oraz wyobrażenia głębi toni morskiej. W tym obszarze znaczeniowym można chyba mówić o kłamstwie, kiedy na przykład reżyser filmu – ze względu na konieczność cięć budżetowych – oddaje ruch za oknem pociągu metodą wyświetlenia na ekranie w studiu biegnącego pejzażu.

4. Prawdę dzieła sztuki według Ingardena można też rozumieć jako doskonałą z w a r t o ś ć z e s t r o j u momentów jakościowych dzieła (tonów, barwy, proporcji, dynamiki, charakterystyki bohaterów itp.), nie zaś świata przedstawionego[46]. Cechuje je „[taka spójność we wszystkich warstwach], że nic się w dziele ani ująć, ani dodać nie da, ani też nic zmienić". W dziele takim

proponuje autor. Również przytoczone w tej części artykułu przykłady (zwłaszcza ilustracje kłamstwa w sztuce) pochodzą od nas.

[46] Zob. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości"*..., s. 404n.

nie dałoby się już „wetknąć szpilki", a naruszenie czegoś w strukturze lub zawartości zburzyłoby „ową szczególną spoistość, wewnętrzną harmonię"[47]. Takie są na przykład utwory Bacha, Mozarta, obrazy Rembrandta i niektórych mistrzów flamandzkich, a także w sztuce filmowej – *La Strada* Felliniego czy dwie pierwsze części *Ojca chrzestnego* F. F. Coppoli.

a. Wówczas, gdy cechami dzieła są szczególna spójność jakości, doskonały, nienaruszalny w swojej idealności charakter artystyczny dzieła, a ponadto jego zdolność do wywoływania w trakcie odbioru głębi przeżyć dotyczących sensu życia, momentów tragicznych czy wartości ponadczasowych dla ludzkości – mamy do czynienia z a r c y d z i e ł e m, stanowiącym rodzaj tworu artystycznego o wyjątkowej sile prawdziwości. Interesujące, że w przypadku tego typu prawdziwości dziedzinę kryterium stanowią również wartości etyczne. Z kłamstwem mamy tu do czynienia wtedy, gdy ów szczególny zestrój doniosłych estetycznie i egzystencjalnie momentów zawiera zachętę do nienawiści, nietolerancji lub zbrodni.

5. Kolejne znaczenie prawdziwości oznacza a u t e n t y c z n o ś ć dzieła sztuki. „Jest to naprawdę dzieło sztuki" – mówimy. Przeciwnie: kicz, plagiat albo tandetnie wykonany przedmiot podaje się za to, czym nie jest. Okres współczesny jest szczególnie narażony na upowszechnienie w tym sensie nieprawdziwych dzieł, które za sprawą rozmaitych działań każe się odbiorcom traktować jako dzieła sztuki[48]. Wtedy trzeba mówić o kłamstwie, czyli świadomym zafałszowaniu istoty dzieła.

6. Kolejnym pojęciem w typologii Ingardena jest prawdomówność autora dzieła albo inaczej jego s z c z e r o ś ć. Możemy mówić o dziele jako o rodzaju zamierzonego dokumentu psychologicznego (*Obłęd* Jerzego Krzysztonia jest przykładem książki prawdziwej w tym sensie) albo – szerzej – o obiektywnym (w tym sensie niezamierzonym) wyrażaniu osobowości lub stanu psychicznego autora (co ma miejsce na przykład w *Lirykach lozańskich* Mickiewicza). Jak łatwo wykazać, literatura tego typu nader często opiera się na kłamstwie.

Bardziej abstrakcyjnie prawdomówność dzieła może oznaczać jego zgodność z ideą lub zamierzeniem twórcy[49]. Fałsz dzieła ujawnia się tu wówczas, gdy wiemy, co autor miał na myśli (na przykład z lektury wywiadów z nim), natomiast samo dzieło zaprzecza temu zamierzeniu, jest niedoskonałe i poronione. (Raczej trudno byłoby tu mówić o kłamstwie.)

7. Ingarden[50], idąc za J. Herderem i Z. Łempickim[51], zwraca uwagę, iż pewne dzieła są szczególnie poruszające dla widza, słuchacza czy czytelnika,

---

[47] Tamże, s. 405.

[48] Opis i analizę jednego z takich zabiegów przedstawia A. Chłopecki w tekście *Preisner, czyli apologia kiczu*, „Tygodnik Powszechny" 1998 nr 44, s. 9.

[49] Ingarden nazywa ten typ prawdy „dojrzałością".

[50] Por. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości"*..., s. 409n.

[51] Zob. Z. Ł e m p i c k i, *Moc i działanie*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 10.

przykuwają uwagę, mówiąc potocznie: „rzucają odbiorcę na kolana". Pośród szeregu różnych oddziaływań sztuki, takich jak propagandowe, umoralniające, gorszące lub religijne – ten rodzaj siły oddziaływania jest charakterystyczny dla dzieła sztuki jako dzieła sztuki. Przykładem może być moc, z jaką działał na widza w swoim czasie spektakl Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris*; kłamstwo ma miejsce wówczas, gdy owa siła oddziaływania służy na przykład celom politycznym, jak w filmach Leni Riefenstahl przed II wojną światową.

8. Ostatnie rozumienie prawdy w tym układzie jest identyczne z przesłaniem, ideą dzieła sztuki[52]. Dzieło przekazuje istotną prawdę. Nie jest to równoznaczne z ideologizacją sztuki, dzieło bowiem jest tu nadal sobą ze względu na wartość estetyczną; bez niej przesłanie nie zostałoby właściwie wyrażone. Ewangeliczne przesłanie filmu Felliniego *La Strada* jest prawdą tego wybitnego obrazu. W tym obszarze również istnieje kłamstwo: gdy dzieło sztuki „udaje", że ma coś ważnego do powiedzenia. Przykładem mogą być, jak się wydaje, niektóre rzeźby Hasiora; rzekome ich przesłanie rozmywa się w swoistej hochsztaplerce niedookreśleń oraz grze liczmanów pojęciowych.

Przedstawiliśmy za R. Ingardenem osiem pojęć prawdy (prawdziwości) używanych w odniesieniu do dziedziny sztuki. Powyższa typologia, choć jej autor odżegnuje się od używania słowa „prawda" w tej dziedzinie, pozwala jednak na dobre uporządkowanie i uwyraźnienie roli wartości prawdy – a częściowo również i kłamstwa[53] – w dziedzinie estetycznej.

W odróżnieniu od Ingardena, który swoją klasyfikację skonstruował przede wszystkim w oparciu o analizę fenomenologiczną dziedziny sztuki, Tatarkiewicz dokonuje przeglądu użycia pojęcia prawdy w dziejach sztuki i historii estetyki[54]. Wyróżnia w ten sposób sześć znaczeń.

1. Prawda logiczna, którą eksponował Platon, to cecha sądzenia odnoszącego się do rzeczywistości doskonałej (idealnej), która ma znajdować odbicie w dziele sztuki. W wersji słabszej zaliczyć tu należy wartość tych dzieł sztuki, które pełnią w pierwszej mierze funkcję dydaktyczną (na przykład obraz piekła w *Sądzie Ostatecznym* H. Memlinga).

2. Prawda jako wierne odtwarzanie rzeczy, czyli iluzyjność lub naśladowanie rzeczywistości.

3. Prawda oznacza to, co dobre i wartościowe w dziele sztuki. Mowa tu o prawdziwości wewnętrznej (formalnej) dzieła mieszczącej w swoim zakresie takie cechy, jak spójność treści czy żywość postaci. Ta „prawda-worek" jest

---

[52] Por. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości"...*, s. 410n.

[53] Nie w każdym przypadku prawdy dzieła można skonstruować możliwe jej zafałszowanie. Ze względu na brak lub nieuchwytność celowości działania nie można na przykład mówić o kłamstwie w znaczeniach oznaczonych wyżej jako 2a, 2b i 4.

[54] Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 357n.

ważnym punktem typologii Tatarkiewicza, gdyż zbiera aspekty istotne dla immanentnej prawdy dzieła.

4. Prawdziwy to a u t e n t y c z n y, różny od kopii, falsyfikatu i plagiatu. Bez tego prostego pojęcia nie może się obyć żadna typologia prawdy dzieła sztuki.

5. Prawda jako z g o d n o ś ć z celem i środkami dzieła sztuki to wartość formalna, adekwatność techniczna i ideowa dzieła. To pojęcie prawdy artystycznej wprowadził Maurice Denis na przełomie XIX i XX wieku, zakłada ono określoną koncepcję sztuki.

6. Ostatnie znaczenie prawdy to s z c z e r o ś ć rezultatu względem przeżyć artysty tworzącego dzieło sztuki lub obiektywne odzwierciedlenie wnętrza twórcy.

Ten zwięzły podział wnosi także wiele do rozumienia prawdy w dziele sztuki. Częściowo znajduje on pokrycie w skomplikowanym i wieloaspektowym podziale Ingardena, jednak warto zauważyć, że nie uwzględnia kilku znaczeń wyodrębnionych przez fenomenologa; u Ingardena z kolei nie odnajdujemy prawdy artystycznej dzieła (nr 5 w układzie historyka).

Jak się wydaje, obydwaj myśliciele zbyt pobieżnie traktują sprawę p r a w d y l o g i c z n e j w dziele sztuki. Namysł nad prawdą sądową (logiczną) w naukach filozoficznych, takich jak metafizyka i etyka, a także casus Platona (zbyt pospiesznie odsądzonego od czci i wiary w dziedzinie filozofii sztuki), dają, jak się wydaje, przesłanki do objęcia tym znaczeniem prawdy szerszego spektrum poznawczego. Na przykład pominięta przez Tatarkiewicza „prawda – przesłanie" mogłaby się chyba zmieścić w jego znaczeniu nr 1. Prawdziwe przesłanie dzieła jest zawsze jakimś stwierdzeniem wyrażalnym w sądach logicznych, jakkolwiek różne mogą być podstawy uznawania tych sądów.

Jak się wydaje, idąc za starymi intuicjami Arystotelesa można spojrzeć na mnogość pojęć prawdziwości, które występowały w dziejach sztuki, a także w analizach filozofów współczesnych, jako na przejawy t r z e c h z g o d n o ś c i (adaequationes)[55].

Pierwsza to zgodność dzieła sztuki z r o z u m e m ludzkim odczytującym świat, czyli prawda odnosząca się do rzeczywistości ujętej w sposób racjonalny. Tak rozumiana prawda może mieć bardzo obszerny zakres desygnatów. Przykładowo w dziedzinie malarstwa: począwszy od charakterologicznego podobieństwa portretu do modela, poprzez prawdę racjonalną obrazu konstruktywistycznego oddającego sens przestrzeni w relacji do teoretycznej koncepcji przestrzeni rzeczywistej, po Ingardenowskie przesłanie dzieła malarskiego ujęte w relacji do jego faktycznej trafności.

[55] Por. L. B a ł d y g a, *Kłamstwo a sztuka* (1988), praca ćwiczeniowa z etyki zawierająca inspirację tego podziału (moje prywatne archiwum).

Drugie rozumienie prawdy polegałoby na zgodności dzieła sztuki (lub jego zawartości) z dobrem moralnym. Dzieło, które afirmuje sens moralny świata ludzkiego – potwierdza dążenie do doskonałości, odkrywa dramat egzystencji lub po prostu stwierdza harmonię barw czy kształtów – jest prawdziwe w sensie moralnym. Dzieło, które obraża, wzywa do czynienia zła, upraszcza lub agituje – jest fałszywe lub kłamliwe. Warto zwrócić uwagę, iż to znaczenie prawdy jest samozwrotne względem samego dzieła, potwierdzając fakt, że tworzenie stanowi akt moralny, zobligowany także normami wewnętrznymi samej sztuki. Stąd utwór nie nastawiony pierwszorzędnie na realizację wartości estetycznej – lecz na przykład na oddziaływanie reklamowe – jest nieprawdziwy (neguje wartość prawdy moralnej).

Trzecie rozumienie opiera się na zgodności dzieła z prawami wewnętrznymi sztuki. Chodzi tu o prawdę artystyczną, mówiącą o doskonałości techniki dzieła, o jego wykończeniu i wypełnieniu w sensie formalnym, a także o formie przedstawienia rzeczywistości, do której dzieło się odnosi (Ingardenowa „zwartość").

Ostatnia typologia oparta na analogii i formie prawdy logicznej odznacza się dużą ogólnością. Może to utrudniać efektywność oceny poszczególnych dzieł. Jednak powyższe trzy zgodności trafnie oddają istotę prawdy dzieła sztuki, którą – posuwając się jak najdalej w poszukiwaniu przesłanek metafizyczno-aksjologicznych – określić by można jako adekwatność z (niekiedy ukrytym) ładem świata, wyrażającym się między innymi w ładzie panującym między zmysłami i intelektem ludzkim.

KŁAMSTWO W SZTUCE (TYPOLOGIA)

Mówiąc o kłamstwie w sztuce musimy pamiętać o specyficznym charakterze dzieła sztuki w relacji komunikacyjnej: nadawca – odbiorca. Dzieło mianowicie odznacza się względną autonomią bytową. Mamy w związku z tym niejednokrotnie do czynienia z występowaniem swoistego paradoksu okłamywania bez kłamania. Kłamstwo zakłada celowe wprowadzenie w błąd. W przypadku dzieła sztuki – zwłaszcza dzieła wybitnego – błąd poznawczy lub światopoglądowy powoduje takie oddziaływanie na odbiorcę, które może owocować manipulacją i kłamstwem społecznym, i w konsekwencji prowadzić do ideowego zamieszania i fałszu kulturowego. Przykładem może być książka *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, która pisana – wierzmy w to – bez złych intencji i w dobrej wierze, spowodowała zafałszowanie świadomości historycznej i patriotycznej kilku pokoleń Polaków. Zagadnienie kłamstwa w dziele sztuki wyraża w sposób klasyczny działanie heglowskiego ducha obiektywnego. Kłamstwo, nawet nie posiadając świadomego nadawcy, jest kłamstwem obiektywnym.

W przypadku błędów formalnych i innych wad wewnętrznych występujących w nieudanych dziełach sztuki problem staje się jeszcze bardziej skomplikowany i złożony. Nie są winni kłamstwa „twórcy niedzielni", artyści ludowi czyniący ze szkolnych błędów kompozycji czy perspektywy cnotę stylu lub twórcy eksponujący w dobrej wierze przejawy swojej przygodności artystycznej. Helenie Mniszkównie trudno zarzucić kłamstwo; a jednak *Trędowata* „pracuje" dziesiątki lat na paradygmat kiczu udającego dzieło sztuki. Kultura żyje różnorodnością. W dziedzinie przeżywania wartości jej wachlarz rozkłada się od arcydzieł do form i przedmiotów bliskich potrzebom biologicznym, odruchom i instynktom człowieka. Wszystkie dzieła i produkty są tu prawomocne estetycznie albo quasi-estetycznie siłą faktu. Jednak w aspekcie aksjologicznym zbiór ten domaga się rozróżnień. Dlatego można i trzeba mówić o prawdzie (prawdomówności) jednych dzieł – tych, które podnoszą kulturę ku wyżynom człowieczeństwa – i o fałszu albo kłamstwie drugich: tu należałoby wskazać na kryterium upowszechnienia złych gustów i deformację wrażliwości estetycznej społeczeństwa (jak na przykład w utworach muzycznych „disco polo").

Próba typologii kłamstwa w odniesieniu do dzieła sztuki, jaką poniżej zarysowujemy, powstała na podstawie analiz danych zawartych w powyższych rozważaniach, zwłaszcza zaś w odniesieniu do określeń prawdziwości tyczących się tych dzieł. I tak pole kłamstwa w dziedzinie sztuki jawi się podzielone na trzy główne części:

1. Kłamstwo zewnętrzne wobec dzieła sztuki
2. Metakłamstwo w stosunku do dzieła sztuki
3. Kłamstwo samego dzieła sztuki (dotyczące jego zawartości lub struktury).

1. Źródłem kłamstwa z e w n ę t r z n e g o jest czynnik pochodzący spoza samego dzieła. Jakiś rodzaj zewnętrznej manipulacji sprawia, że istnieją podstawy do stwierdzenia: „Jest to dzieło nieprawdziwe". Wyróżniamy pięć przypadków takiego kłamstwa.

Pierwsze trzy są związane z t w ó r c ą dzieła.

a. Kłamią utwory lub przedmioty udające dzieło sztuki. Istotne narzędzie kłamstwa stanowi tu otoczka marketingowa, ekonomiczna lub instytucjonalna.

b. Fałszerstwo z kolei polega na podrabianiu na przykład partytury Beethovena czy na tworzeniu (niekiedy genialnych) kopii naśladujących oryginał obrazu.

c. Podobnym typem kłamstwa jest sfałszowanie podpisu pod obrazem, rękopisem itp. w celu podszycia się pod autora (słynne oszustwa dotyczące autorstwa pamiętników słynnych ludzi).

Dwa pozostałe kłamstwa zewnętrzne wobec dzieła sztuki wiążą się z o d b i o r c ą.

d. Krytyk kłamie, gdy ocenia dzieło pod dyktando siły politycznej, społecznej lub innej, kierując się koniunkturalizmem, nie zaś własnym sądem estetycznym.

e. Snobizm, polegający na sztucznej afirmacji wartości jakiegoś dzieła sztuki, może szybko stać się autokłamstwem: konwencjonalna percepcja dzieła powoduje, że odbiorca mówi coś, czego nie widzi, i nie wie, że tego nie widzi.

2. Metakłamstwo w dziedzinie sztuki w istocie dotyczy koncepcji dzieła sztuki. Może się wydawać kontrowersyjnym nazywanie tych odmian kłamstwem (wszak za każdą koncepcją stoją jakieś racje), jednak perspektywa prawdziwościowa dzieła sztuki każe traktować relację między pięknem (wartością estetyczną) a człowiekiem (odbiorcą albo twórcą) jako kryterium diagnostyczne prawidłowości istnienia, a więc w pewnym sensie prawdomówności dzieła sztuki. Łatwo spostrzec, że wymienione niżej opcje odznaczają się bez wyjątków jakimś rodzajem deformacji tego podstawowego stosunku estetyczno-antropologicznego.

a. Przykładem kłamstwa ideologicznego jest sztuka socrealistyczna. Istotę zafałszowania stanowi tu zastąpienie wartości estetycznej przez funkcje polityczne. Dzieło podporządkowane jakiejkolwiek ideologii jest kłamstwem w niniejszym znaczeniu.

b. Dzieło sztuki przeznaczone do spełniania funkcji dydaktycznej jest kłamstwem zbliżonym do poprzedniego typu, jednak różniącym się od dzieła ideologicznego swoim przeznaczeniem i nastawieniem aksjologicznym. Jego cel rozmija się z powołaniem estetycznym i artystycznym. Przy ocenie poszczególnych dzieł sztuki tego typu należy jednak brać pod uwagę kryterium stosunku między jego intencją pedagogiczną a walorem estetycznym[56].

c. Ostatni w tym dziale typ kłamstwa wyraża dzieło będące wynikiem postawy twórczej, która głosi hasło „sztuka dla sztuki"; deprecjonuje ono wymiar prawdziwościowy w idei dzieła oraz abstrahuje od człowieka, będącego zawsze twórcą lub odbiorcą dzieła sztuki.

3. W najliczniejszej grupie kłamstw w dziedzinie sztuki źródła fałszu tkwią w samym dziele – w jego strukturze lub zawartości. Pamiętając o umowności poniższych dwóch terminów, wyróżniamy kłamstwa w dziedzinie treści i formy dzieła sztuki.

W wymiarze treści dzielą się one następująco:

a. Kłamstwo powierzchowności. Dzieło odznaczające się błyskotliwą formą może być płytkie bądź puste; bywa też, że udaje, iż zawiera jakąś ideę czy przesłanie.

---

[56] Na przykład *Trylogia* Henryka Sienkiewicza, mimo silnych akcentów „ku pokrzepieniu serc", zachowuje jednak pierwszorzędny cel dzieła sztuki.

b. Kłamstwo polegające na deformacji treści. Zachodzi wtedy celowe przedstawienie karykatury jakiegoś fragmentu rzeczywistości (postać kułaka w powieści socrealistycznej albo Żyda w filmach goebbelsowskich).

c. Kłamstwo będące niezgodnością treściową dzieła z myślą lub samoświadomością twórcy to najbardziej klasyczny typ kłamstwa w sztuce. Twórca może fałszować swój światopogląd, zakłamywać życiorys lub biogram, może wreszcie kreować rzeczywistość różniącą się od tej, którą widzi naprawdę.

d. Kłamstwo uzurpacji realnościowej ma miejsce wówczas, kiedy intencją dzieła sztuki jest zastąpienie rzeczywistości światem przedstawionym. To szczególnie groźny typ kłamstwa, którego przejawem jest zarówno pornografia, oszustwa komercyjne[57] czy – coraz groźniejsze w epoce internetu – tworzenie światów wirtualnych.

e. Ostatni typ kłamstwa treściowego wiąże się z metaforą „dzieła zatrutego". Jego destruktywność egzystencjalna – działająca często niepostrzeżenie – w różnoraki sposób owocuje złem. Z jednej strony można wskazać przykład seansów nienawiści opisanych w *1984* G. Orwella, z drugiej – niektóre z książek J. P. Sartre'a będących w latach pięćdziesiątych „inspiracją" licznych samobójstw[58]. W szerszym sensie należy tu również zaliczyć utwory (zwłaszcza telewizyjne) dla dzieci i młodzieży popychające najmłodszych do agresji, a nawet do zbrodni.

Kłamstwo treści zasadza się zawsze na zafałszowaniu jakiejś rzeczywistości. Dzieło może kłamać odnośnie do: zasobu, „ilości" świata, istoty przedmiotu, który przedstawia, zawartości myślowej twórcy, co do istnienia rzeczywistości, i wreszcie – co do jej płaszczyzny aksjologicznej.

Dzieło sztuki kłamać może również w aspekcie f o r m y.

f. Kłamie dzieło, którego forma jest nieodpowiednia w stosunku do treści, środki przedstawiające są rozbieżne w aspekcie statusu istnienia czy na przykład charakteru aksjologicznego ze światem przedstawionym. Jako przykład można podać zdarzenie, które po raz pierwszy miało miejsce podczas Biennale sztuki w Wenecji w 1997 roku, kiedy to zaprezentowano zestaw klocków „lego" do budowania modelu obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu.

g. Kłamie dzieło oparte na formie powielania stylu, motywu lub idei[59].

Ogólnie można powiedzieć, że kłamstwo formy jest zafałszowaniem zasady jedności bądź oryginalności (niepowtarzalności) dzieła. Trzeba dodać, iż

[57] Znakomicie przedstawione w filmie Roberta Redforda *Quiz Show*.

[58] „Dzieło zatrute" nie jest kategorią czysto obiektywną. Może stanowić utwór wybitny o ważkiej egzystencjalnie treści, a jednak trafiwszy na odbiorcę szczególnie wrażliwego lub słabego psychicznie jest w stanie – na drodze sugestii, aluzji, przykładu czy samego nastroju (to właśnie stanowi w nim kłamstwo) – doprowadzić nawet do tragedii.

[59] Wymienić tu można przypadki dopisywania dalszego ciągu *Przeminęło z wiatrem* M. Mitchell czy *Trylogii* H. Sienkiewicza, mnożenie kolejnych części filmu *Rambo* czy wydawanie przez S. Kinga dziesiątków powieści metodą powielania swoich dawnych wzorów.

w pierwszym przypadku mamy częściej do czynienia z błędem niż z celowym aktem dysonansu formalnego; w drugim zaś istnieje bardzo wiele wyjątków: na przykład multiplikacja fotografii (odbitek) czy grafiki nie jest kłamstwem.

Powiedzieć wreszcie trzeba o dziele, które kłamie zarazem formą i treścią. Jest to kicz, jego treść jest zazwyczaj płytka, a forma zniekształcona i tandetna. „Obliczony na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, nie stawia mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystując wątki silnie zabarwione sentymentalnie”[60]. Kicz jest kuriozum kłamstwa.

Na koniec trzeba umieścić zastrzeżenie, iż podział powyższy 1-3 nie jest podziałem wykluczającym; zbiory krzyżują się mając wspólne desygnaty (na przykład dzieło ideologiczne często jest kiczem). Można również żywić podejrzenia, że podział ten nie spełnia logicznego wymogu zupełności; jednak, jak się wydaje, wymienione typy pokrywają zasadniczy zakres kłamstwa w królestwie sztuki.

PRAWDA SZTUKI I PRAWDA CZŁOWIEKA

Jak już zauważyliśmy wyżej, w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat XX wieku dokonała się metodologiczna ewolucja filozofii sztuki. Interpretacja zawartości sądowej dzieł sztuki zbliżyła je z jednej strony do języka naukowego, z drugiej zaś do potocznego. Filozofia egzystencji człowieka znalazła pole wspólne z płaszczyzną filozofii sztuki. Granica między tymi dziedzinami stała się granicą nieostrą, a prawdziwość filozoficzna niekiedy bliska prawdziwości, którą objawiają wartości estetyczne.

Prawda w sztuce ujawnia się przede wszystkim drogą zrozumienia – jak pisał Ingarden – „przeświecającego przez wizję i wzruszenie” estetyczne[61]. Element zrozumienia pozwala na życie sztuką także w perspektywie egzystencjalnej i prawdziwościowej, on też dostarcza podstaw do przedmiotowo-racjonalnego traktowania niektórych wymiarów dzieła sztuki i przeżywania estetycznego dotychczas sytuowanych w dziedzinie irracjonalności.

Historia sztuki notuje już od dawna próby obiektywizacji takich jakości w dziedzinie przeżywania dzieła sztuki, jak smak. C. P. Richelet pisał o smaku: „aimer ce qui est bon”, czyli „miłość tego, co dobre”[62], w czym wyrażał prawdziwościowe traktowanie tej jakości estetycznej poprzez wartość obiektywną dobra. O obiektywizacji dzieła świadczy w sposób fundamentalny porcja realności, o której pisze A. Camus, niezbędna do tego, aby dzieło sztuki uczestniczyło w świecie: „sztuka: jest ona niczym bez rzeczywistości”, ale i „rzeczywis-

[60] Hasło „Kicz”, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976.

[61] Ingarden, *O różnych rodzajach „prawdziwości”*..., s. 447.

[62] Zob. Tatarkiewicz, *Historia estetyki – III*, s. 520.

tość bez niej jest mało ważna"[63]. Na pewną głęboką, tym razem esencjalną obiektywność zawartą w dziele sztuki wskazuje Jan Garewicz pisząc o dziele przekładu[64]. Znane powiedzenie: „traduttore – traditore" wskazuje na to, że każdy przekład jest interpretacją, będącą z jednej strony zaciemnieniem (zdradą), ale z drugiej wyjaśnieniem (odkryciem). Proces ten, wiążący się z takimi kategoriami filozofii Heideggera, jak „odkrycie" i „zakrycie", jest swoistą „twórczą zdradą" (termin używany przez krytyka literackiego i filozofa Roberta Escarpit), pomagającą odkryć w dziele nowe elementy i dotrzeć do obiektywności głębszej, o której niekiedy nie miał pojęcia sam twórca.

Rzeczywistość symboliczna stanowi świat prawdziwościowy. To ona tworzy kulturę będącą wielowarstwowym, przenikającym się światem symboli, który opiera się na atomach symbolicznych w rodzaju sfinksa, serca czy krzyża. Do metafor, którymi wypełniona jest kultura ludzka, odnosi się również kategoria prawdy i fałszu. Analogia stanowi zasadę jednej z głównych metod metafizyki, metafora zaś (obraz, przenośnia) to podstawowy sposób wyrazu prawdy w Biblii. Oto dwa najważniejsze wymiary penetracji prawdy: poznawczy i religijny. Trzecim jest sztuka. Każdy twórca wie, że metafora pozwala nieraz lepiej poznać rzeczywistość niż „szkiełko i oko".

Wyglądy świata widzialnego to kolejny wymiar rzeczywistości dzieł sztuki, który stwarza podstawę do orzekania prawdziwościowego oraz racjonalnej wymiany zdań na temat prawdy sztuki. Wyglądy zmysłowe: ciała ludzkiego, przyrody i przedmiotów wytworzonych przez człowieka nie są obojętne w swojej interpretacji plastycznej; posiadają swoją istotę i w zależności od epoki kultury objawiają swoistą dla siebie prawdę. „Historia artystycznego naturalizmu, od Greków aż po impresjonizm, jest historią [...] prawdziwego odkrywania wyglądów" – pisze Roger Fry cytowany w dziele Gombricha[65]. Ten ostatni sugeruje za Wordsworthem odkrywanie prawdy uczuć. Poezja według niego stanowi odzwierciedlenie wyglądów uczuć, które – zmienne w epokach kulturowych – objawiają swoją istotę historyczną i umożliwiają orzekanie prawdy albo fałszu poprzez ekspresję poetycką[66].

Wątki namysłu nad sztuką ujawniające drogi do prawdy, które wiodą przez prawidłowości ludzkiego umysłu pojetycznego, naturę odczytywania kształtów, a także określanie sensu wyglądów uczuć, zbiegają się na wielkiej planszy natury ludzkiej. Ona stanowi ostateczny punkt odniesienia prawdziwościowego wymiaru dzieła sztuki, z jednej strony jako jego źródło, z drugiej – jako

[63] A. Camus, *Artysta i współczesność*, „Twórczość" 1957 nr 4 (wkładka), s. V.

[64] Zob. J. Garewicz, *O konsekwencjach pewnej metafory: pan i niewolnik*, „Teksty" 1980 nr 5, s. 30-42.

[65] Cyt za: Gombrich, dz. cyt. s. 316.

[66] Zob. W. Wordsworth, *Przedmowa* do *Poezji* (rok 1800 i 1815). Por. Gombrich, s. 366.

najgłębsze i najistotniejsze kryterium orzekania prawdy o dziele i odnajdywania w nim obiektywizacji ludzkiego świata.

Wielki filozof włoski G. Vico w swojej koncepcji dziejów myśli ludzkiej zwrócił uwagę, iż na początku dziejów kultury człowiek czerpał treści metafizyczne z poezji[67]. W epoce Homera czy Hezjoda metafizyka, którą człowiek żył w swoich najwyższych przeżyciach i najistotniejszych poznawczo aktach, nie była nauką abstrakcyjną, lecz opierała się na potężnej zmysłowości i silnej wyobraźni, na bogactwie uczuć i obrazów. W swoim dziele *Scienza nuova* (1725) Vico twierdzi, iż ludzie pierwotni wyposażeni byli w odrębny intuicyjny geniusz, którego wyrazem było obrazowanie. Właśnie ten typ kultury naocznej i poetyckiej dał początek ludzkiej cywilizacji, której my jesteśmy późnymi wnukami. To poezja jest pierwszym źródłem cywilizacji, dziś już niekiedy zapomnianym. Nadal jednak tkwią w niej znaczne siły objawiające prawdę; każdy wyraz poezji jest w istocie szczególną obrazową metafizyką. W dalszej historii ludzkości rozwinęła się metafizyka abstrakcyjna, o wiele skuteczniejsza w aspekcie intersubiektywnej kontrolowalności (ze względu na czystą racjonalność, którą się posługiwała), jednak tamta metafizyka poetycka jest ciągle obecna, między innymi w kulturze ludowej oraz w sztuce poetyckiej. „Aby napisać dobry wiersz, trzeba czuć jak lud i dzieci" – napisał Vico[68].

Dlatego – jak twierdzi – nie ma konfliktu między poezją i metafizyką[69]. „Albowiem jedna i druga dąży do prawdy, jedna i druga pomija to, co w rzeczach przypadkowe, aby uchwycić to, co trwałe i konieczne". „Il vero poetico un vero metafisico"[70]. Jedyna różnica między nimi polega na tym, że „uczony operuje abstrakcyjną refleksją, a poeta konkretnymi przykładami. Poeta odbiega wprawdzie niejednokrotnie od potocznych prawd, ale po to, by dojść do prawdy głębszej; posługuje się nawet fikcją i fałszem, ale po to, aby «w pewnym sensie być bardziej prawdziwym»"[71].

Teorii osiemnastowiecznego historiozofa odpowiada uniwersalna wizja dwóch skrzydeł mądrości ludzkiej. Jednym z nich jest metafizyka, myśl filozoficzna ujmująca byt w aspekcie istnienia[72]. Metafizyka egzystencjalna, tak bliska konkretowi, jest może najbliższa prawdzie sztuki, dziedzinie, w której operuje się – jak pisał Vico – „konkretnymi przykładami". Sztuka, przez piękno dzieł, z których prześwieca prawda eksplorująca naoczne i głębo-

---

[67] Zob. Tatarkiewicz, *Historia estetyki – III*, s. 514.

[68] W dziele *De constantio jurisprudentis* (1721).

[69] Inaczej utrzymuje R. Rorty upowszechniający dziś pozornie podobną koncepcję kultury. Według niego filozofia żeruje na poezji i stanowi w istocie czynnik bezwartościowy w aspekcie kulturotwórczym.

[70] Cyt. za: Tatarkiewicz, *Historia estetyki – III*, s. 513.

[71] Powyższy akapit zawiera myśl Vico w referacie W. Tatarkiewicza, tamże.

[72] Por. interpretację fenomenu sztuki ujętej na tle tego typu teorii bytu w: P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996 oraz w: H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996.

kie wymiary treściowe indywidualnego bytu, stanowi drugie skrzydło kultury. Mądrość człowieka unosi dziś ducha ludzkiego na tych dwóch skrzydłach, by mógł ujmować prawdę poprzez wyjaśnienie istnienia i poprzez piękno. Tak wyposażone poznanie – samo będąc „uruchomione" ciekawością i pragnieniem zachwytu – służy doskonałości człowieka. Posiada orientację praktyczną.

Sztuka wyraża człowieka poprzez piękno a zarazem zmienia go wewnętrznie. Biernej stronie ekspresji odpowiada czynna strona k r e a c j i m o r a l n e j. Prawda służy ostatecznie temu, aby człowiek stawał się lepszym. Vladimir Nabokov z tradycyjnym uporem wskazuje na ciekawość, wrażliwość, dobroć, harmonię i zachwyt[73] jako najwyższe cele literatury pięknej.

Akt rozumiejącego współistnienia odbiorcy z dziełem zapoczątkowuje złożony i bogaty w sensy proces, który Ricoeur nazywa „przyswojeniem". Osoba otwarta na świat dzieła doznaje podmiotowej przemiany, „zakładającej moment wywłaszczenia egoistycznego i narcystycznego ego"[74]. Czytelnik, słuchacz lub widz musi odnaleźć się w nowym świecie. Akt przyswojenia jest częściowo aktem wobec samego siebie; wchodząc w przestrzeń nowej prawdy podmiot powołuje do życia nowe rozumienie siebie. W procesie, który przypomina zapisaną przez starożytnych fazę katharsis, realizuje się „gra", której skutkiem jest „stopienie horyzontów" światów: dzieła sztuki i obcującego z nim człowieka. Sztuka jest tu stroną aktywną w tym sensie, że odpowiada na otwartość odbiorcy i konfrontuje go z kontekstem wartości bardziej adekwatnym do jego głębokiego poczucia tożsamości niż kontekst codziennej potoczności. Ricoeur idąc za H. G. Gadamerem powiada, iż sztuka ustanawia „prawdziwą mimesis", metamorfozę zgodną z prawdą.

Człowiek poddany działaniu sztuki jest raczej nastawiony na wymiar „jestem", niż na aspekt „myślę" albo „mam". Po wysłuchaniu świetnego koncertu lub po seansie dobrego filmu czujemy wezwanie do „innego świata"; w głębokim przeżyciu poezji dowiadujemy się o „imperatywie nawrócenia" („muszę zmienić swoje życie"), który uchyli nam drzwi do królestwa prawdy, dobra i piękna. Przeżycia te i idące za nimi deklaracje wewnętrzne najczęściej spełzają na niczym; przytłacza je i zagłusza twarda i pośpieszna rutyna dnia codziennego. Jednak oczywistość i intencjonalność tych aktów odsłania sferę wartości, których dziedzina wykracza poza subiektywność podmiotu przeżywającego. Jest to s f e r a s z t u k i autotelicznie broniąca do siebie dostępu zła, sfera odczytywana tak samo przez starożytnych myślicieli-poetów, jak i przez teoretyków sztuki XX wieku.

Wiesław Juszczak w tekście zatytułowanym *Sophia* sięga do archaicznych początków sztuki i do frazy Pindara z *Ody olimpijskiej*: „Daénti dé kaī sophīa

[73] Por. V. N a b o k o v, *O książce zatytułowanej „Lolita"* (*rodzaj posłowia do „Lolity"*), Warszawa 1991, s. 410.

[74] R i c o e u r, dz. cyt., s. 187.

meīdzon àdolas teléthei". Komentując te słowa pisze: „Mówi on, że dla artysty świadomego, znającego prawa i arkana sztuki, sztuka jest większa, jest prawdziwie wielka, jest prawdziwie sztuką wtedy, gdy jest autentyczna i uczciwa, gdy ani samej siebie nie zwodzi, ani nie jest łudząca i podstępna, gdy nie ma w niej zdrady, przebiegłości ukrytych celów, które nigdy, jako takie właśnie, jej celami być by nie mogły, wreszcie gdy nie jest występna albo zbrodnicza, gdy nie ma w niej żadnego zła"[75].

---

[75] W. J u s z c z a k, *Sophia*, „Znak" 1989 nr 2-3, s. 140.